

DIE
NEUEREN SPRACHEN

ZEITSCHRIFT

FÜR DEN

NEUSPRACHLICHEN UNTERRICHT

BEGRÜNDET MIT

FRANZ DÖRR UND KARL KÖHN

VON

WILHELM VIËTOR

HERAUSGEGEBEN

VON

WALTHER KÜCHLER UND THEODOR ZEIGER

XXVI. BAND

(DER PHONETISCHEN STUDIEN, XXXII. BAND)

MARBURG IN HESSEN

M. G. ELWERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

1919.

DIE NEUEREN SPRACHEN

ZEITSCHRIFT
FÜR DEN
NEUSPRACHLICHEN UNTERRICHT.

BAND XXVI. DEZEMBER-JANUAR 1919. HEFT 7/8.

W. VIËTOR.

(† 22. September 1918.)

ZUM GEDÄCHTNIS.

In einem nassauischen Pfarrhaus hat W. Viëtor am 25. Dezember 1850 das Licht der Welt erblickt; der Mundart seiner rhein-fränkischen Heimat war seine erste größere Arbeit gewidmet; die Liebe zu der Heimat hat in ihm gelebt bis zum Ende. Ein Vorfahre von ihm, der im Ende des 16. Jahrhunderts Professor an der jungen Marburger Hochschule war, hat den Namen Binder oder Faßbender latinisiert; die Aussprache mit kurzem e ist durch ein lateinisches Distichon unter seinem Bildnis festgestellt¹. W. V. hat deshalb e geschrieben und nicht gerne gehört, wenn man fi:tor sagte, wie es sonst in Nassau üblich ist. Die Liebe zu Eltern und Geschwistern war sehr stark in W. V., nicht geringer die zu Weib und Kind. An Familien-Erinnerungstagen war er bemüht, mit denen zusammen zu sein, zu denen er gehörte. Er verzeichnete solche auf seinen Briefen statt der Kalenderbezeichnung. In ersten Lebenslagen rückten die Geschwister enger zusammen und standen einander nach Kräften bei. Von höchster Duldsamkeit war W. V. den Eigentümlichkeiten und Eigenheiten aller gegen-

¹ Theodor V., 1595 Professor der griechischen Sprache, 1608 auch Pädagogiarth in Marburg, 1639 a. D., † 1645; las besonders über Isokrates und Homer, dessen Odysee er handschriftlich in lateinische Hexameter übersetzte, schrieb Anmerkungen zu Platons Eutyphron, gab zu Plutarchs Büchlein über Kinderzucht Paraphrasen und Analysen heraus (griechisch, lateinisch, französisch, deutsch).

zuschließen (etwa das Motiv der Herstellung bloß stambbetonter und präfigierender Flexionsformen: *ils a, il a, tu as — on a*).

Für mich verhalten sich also Syntax und Stilistik wie okkasioneller zu habituellem Gebrauch, es ist kein wesentlicher Unterschied zwischen ihnen: höchstens, daß in der Syntax mehr die Sprache als *Mitteilung* an einen Partner, in der Stilistik mehr als *Ausdruck* betont wird: man sollte demnach eher von der *Syntax einer Sprache* und vom *Stil eines Schriftstellers* sprechen. Denominatio fit a potiori. Aber daß es keine strenge Unterscheidung zwischen den beiden gibt, zeigt die Tatsache, daß wir viele Arbeiten über die Syntax eines Schriftstellers und auch ein Buch von Strohmeier „Der Stil der französischen Sprache“ haben.

Ich kann mir als Umkehrung der stilistischen Syntax, die die stilistische Motive einer grammatischen Neuerung aufdeckt, eine syntaktische Stilistik denken, bei der die syntaktischen Errungenschaften einzelner Schriftsteller geprüft und gezeigt würden, wie gewisse psychische Erlebnisse einen bestimmten Stil und damit auch eine eigene Syntax bedingen: diesen Versuch habe ich für die frz. Symbolisten gewagt und z. B. gefunden, daß ihre ständige und konsequente Anwendungsart der Präpositionen auf eine Verflüchtigung des Sinnes derselben, auf eine gewisse schwebende Unbestimmtheit der räumlichen, zeitlichen oder ursächlichen Verknüpfungen hinzielt, wie das dichterische Schaffen der Symbolistik die vagen Konturen liebt. Damit bin ich schon aus der Syntax herausgetreten und habe Stilistik getrieben — was nicht mehr zu meiner Aufgabe gehört, die neueren *syntaktischen* Forschungsmethoden auf romantischem Gebiet zu besprechen.

Wien.

LEO SPITZER

BAUDELAIRE UND SEIN ÜBERSETZER STEFAN GEORGE.

Von einem mir bekannten französischen Kriegsgefangenen, dem Sekretär der «Nouvelle Revue française», Jacques Rivière, wurde ich vor einiger Zeit gebeten ihm Baudelaires «Fleurs du Mal» zu verschaffen. Nach Erfüllung dieser Bitte schrieb mir Rivière: «Il m'a été une compagnie très précieuse, et, bien que je le susse d'avance presque tout entier par cœur, ça a été pour moi un grand plaisir et un vrai soutien de le relire».

Dieses innige Verhältnis des modernen Schriftstellers zum

Verfasser der «Fleurs du Mal» steht keineswegs vereinzelt da; es ist ganz charakteristisch für die Vertreter des jüngsten französischen Schrifttums. Je ablehnender sich diese Victor Hugo gegenüber zu verhalten pflegen, desto rückhaltloser ist die Bewunderung für den etwas jüngeren, seltsame Sonderwege wandelnden Baudelaire, dem sein großer Zeitgenosse Hugo selbst das Lob erteilt hat: «Vous avez créé un frisson nouveau».

Wir brauchen nicht weit zu gehen, um nach den Gründen zu forschen; die Jüngsten erklären uns gern offen, warum Baudelaire ihr innerlichster Besitz geworden ist. So schreibt der soeben genannte Rivière in einer 1910 entstandenen Analyse einzelner künstlerischer Merkmale Baudelaires einleitend: «Il est au milieu de nous. Il ne se retire pas dans les solitudes pour en revenir poète et prophète. *Mais il est avec nous.* Peut-être à le fréquenter n'eussé je jamais connu de lui que ses faiblesses et ses humeurs, mais il avait une âme. Il la portait parmi sa vie. Elle était présente quand survenait une souffrance ou quelque volupté . . . Rentré chez lui, il la laissait se délivrer. Elle parlait sagement; elle racontait ses épreuves sans déchainement, sans éclat. Elle faisait son examen de conscience. Et voici que ce n'est plus elle seulement qui s'accuse, mais mon âme aussi et la vôtre que nous ne savions pas capables de toutes ses passions»¹.

Den Charakter der Dichtungen Baudelaires haben Meister der französischen Kritik auf das glänzendste analysiert und ihnen für immer ihre außerordentliche Stellung auf dem französischen Parnas gesichert. Da es jedoch die Hauptaufgabe dieser Studie sein soll, Baudelaire mit einer neuzeitlichen Dichterpersönlichkeit, seinem Übersetzer STEFAN GEORGE, in innigste Verbindung zu bringen, erschien mir gerade Rivières etwas subjektiv gefärbtes Urteil nutzbarer als manche hervorragende objektiv künstlerische Analyse, denn es offenbart sich darin ein tiefst menschlich persönliches Verhältnis. Ein Übersetzer von Gedichten jedoch, der subjektivsten Seelenäußerungen überhaupt, muß zu dem, den er übertragen will, in ein solches Verhältnis treten, bevor er uns die fremde Psyche voll zu entschleiern versucht. Weiter wandte ich mich gern an Rivière, weil er den Einfluß Baudelaires auf die moderne

¹ *Etudes*, Paris, Nouvelle Revue française p. 9.

Seele charakterisiert, während sich die Essais älterer Kritiker, vor allem die der Zeitgenossen, noch zu einseitig mit dem durch Baudelaire in die französische Poesie getragenen naturalistischen Element, den «sujets hideux, répugnants et maladiés» beschäftigten. Wohl hatte bereits Victor Hugo die Literatur an eine Poesie des Häßlichen und Grotesken gewöhnt; er war es denn auch, der Baudelaires Genie am raschesten erkannte; in noch tieferem Sinne verstanden hat ihn unstreitig Théophile Gautier. Wir müssen zugeben, daß das Häßliche und Groteske in Baudelaires Dichtung durch ein Plus gesteigert wird, was pathologischer Natur zu sein scheint. Die zeitgenössische Kritik faßte vorwiegend dieses krankhafte oder perverse Element ins Auge, das auch noch durch den Prozeß, den das Erscheinen der «Fleurs du Mal» hervorgerufen hatte, stärker in den Vordergrund gerückt wurde. Man vergrößerte und vergrößerte diese unlegbar vorhandenen Eigenschaften der Baudelaire'schen Dichtung: «le macabre, le satanique et blasphématoire», auf Kosten seelischer und ästhetischer Werte, die die moderne Psyche herausfühlt.

Durch die Schule des Naturalismus gegangen und an mancherlei Dichterbeichten gewöhnt (man denke vor allem an Verlaine und Strindberg!) betrachten wir heute Baudelaires Werk zudem noch aus jener Distanz, die immer ausgleichend wirkt und wahre Werte sicherer abwägen läßt. Dem Menschen ist längst Absolution erteilt worden, nicht allein weil man sich mit ihm verwandt fühlt, sondern um der wunderbaren Form willen, durch die er die Leiden seiner Seele zu vollendeten, unvergänglichen Kunstwerken umschuf. Schon Théophile Gautier, der ja selbst ein unvergleichlicher Formkünstler war, ging das auf. Er schreibt in seiner bedeutsamen Studie über Baudelaire: «Les grands lieux communs qui composent le fonds de la poésie humaine étaient alors dans toute leur fleur et suffisaient à des génies simples». Baudelaire bringt einen «frisson nouveau»; „schön wird häßlich, häßlich schön“. Doch nahm er keineswegs das Häßliche, so wie er es vorfand, sondern «il bannissait de la poésie la vérité calquée trop exactement. Avant d'entrer dans la sphère de l'art, tout objet subit une métamorphose, l'éloignement de la vérité triviale». Ferner spricht Gautier von einem «rayon à la Rembrandt», der sich verklärend über alles an sich Abstoßende breite. Es lassen sich auch unter den Urteilen der Jüngsten kaum feinere ge-

fühlsmäßige Definitionen dieser Seite Baudelaires, des eigentlichen «baudelairisme» also, finden wie die, welche, seiner Zeit ästhetisch vorausgehend, Gautier gegeben hat. Baudelaire hat als Meister der Form das oberste ästhetische Gebot erfüllt: Stoff und Form zu höchster künstlerischer Wirkung zu verschmelzen, so daß die von ihm geprägten Formen ein unverlierbarer Besitz der französischen Lyrik geworden sind und Generation um Generation durch ihre suggestive Macht zwingen werden, die Leiden dieser Seele in dieser besonderen Form nachzuerleben.

Einer derart stark sich aufzwingenden Dichterpersönlichkeit tritt nun mit Stefan George eine Individualität als Übersetzer an die Seite, die es gleichfalls verstanden hat, ihre Eigenart völlig kompromißlos und unverletzbar auszuprägen. Dieser Umstand muß notwendig eine Fülle von Problemen heraufbeschwören. Sie seien zunächst kurz in zwei Hauptfragen zusammengedrängt: In wie weit stehen sich Stefan George und Baudelaire künstlerisch nahe. Und ferner: In wie weit ist der Dichter Baudelaire vom Dichter George wahrhaft erschlossen worden, und was ist als unerlöster Rest verblieben?

Wir fragen also zum ersten: Ist Stefan George Baudelaire in dem Sinne wahlverwandt, wie dieser es beispielsweise Edgar Allan Poe war, dessen Innerlichstes er selbst meisterlich zu übertragen wußte?

Stefan Georges „Jahr der Seele“, oder sein „Teppich des Lebens“ — ich nenne hier nur Werke, die den tiefsten, bewußten Aufschluß über das innerste Wollen dieses Dichters geben — stehen vor uns als Schöpfungen von kristallklarer Reinheit. Sie offenbaren uns einen leidenschaftlichen Schönheitssucher, der sein Ich voll unerfüllbarer Schönheitsträume zu höchster Läuterung und Eigenerfüllung gebracht hat, denn nach ihm fällt dem Dichter die vorwiegend ethische Aufgabe zu: sein ganzes Leben „auf die Höhe seiner mächtigsten und höchsten Augenblicke zu erheben und dort festzuhalten.“ Das geschah nicht ohne strengsten Verzicht auf die unendliche Vielgestaltigkeit des Lebens, aus der George nunmehr nur das auswählte, was ihm gemäß war, was zur Steigerung und Läuterung des eignen Daseins führen konnte.

„Sind auch der Dinge Formen abertausend, Ist dir nur eine, Meine, sie zu künden,“ also spricht der Engel zu ihm mit dem er im „Teppich des Lebens“ um künstlerische Vollen

dung ringt. Dieser Engel wird ihm fortan zum Führer; er weist ihm Wege, die der Dichter einzuschlagen hat, um zum „einzig heiligen Tempeldienst,“ zum Prophetentum zu gelangen, das allein nur seine Aufgabe sein kann. Man hat George oft eines kalten lebensfremden Ästhetentums bezichtigt, doch liegt diesem Ästhetentum wohl Tieferes zugrunde, als nur ein starker Formwille. Es erscheint bei ihm geradezu als innerste Lebensnotwendigkeit. Er folgt stärkeren inneren Geboten, als es der bloße Ästhet und Formkünstler zu tun pflegt, und demnach könnte man die Formel, „Kunst um der Kunst willen,“ auf die man ein derartiges Streben zu bringen gewöhnt ist, in Georges besonderem Falle folgendermaßen fassen: Leben um der Kunst willen, d. h. um in sich Kunst zu verwirklichen.

Bei einem solchen Dichter ist das Triebhafte völlig ausgeschaltet; fernab von den dunklen Urgründen des Seins führt er uns zu geläuterten, seelisch geistigen Gipfelhöhen des Menschendaseins. Bald weich und melodisch, bald geformt zu streng plastischer Schönheit, tritt uns diese alle Härten und schroffe Gegensätze vermeidende Tempelkunst Georges entgegen, die vorgetragen wird mit gehaltenen, feierlichen Gebärden.

Kann man sich einen schrofferen Gegensatz denken als das aristokratische, alles Laute und Häßliche fliehende und sieghaft sein Menschenleid überwindende Ich des Sehers George und das arme, gefolterte, mit den dunkelsten Trieben der Menschennatur, — statt eines Engels mit Satan ringende und fast immer unterliegende Ich Baudelaires? Und doch gibt es wundersame Brücken, die beide verbinden: die Kunst, und im engeren Sinne das Symbol.

Beide Dichter haben, obwohl sie stofflich weit von einander abstehen, ja zuweilen Gegenpole darstellen, die reinste Symbolwerdung der Sprache erreicht, d. h. sie haben, was sie erschauten, und was sie bewegte, mit Hilfe des sprachlichen Rhythmus zu dem vergeistigsten Ausdruck gebracht, zu einem Ausdruck, der zugleich das Ich und die Allgemeinheit umschließt. Beide erscheinen somit als reinster Typus des Künstlers. Die Seelenhaltung beider, so gegensätzlich sie auch sein mag, offenbart sich in vollendeter künstlerischer Stilisierung, dank meisterlicher sprachlicher sowie formaler Prägungen und einer ungewöhnlichen Sicherheit in der Auswahl und Verwertung des Symbols.

Georges Annäherung an Baudelaire darf demnach durchaus

auf Wahlverwandtschaft zurückgeführt werden. Er erblickte in ihm den Erfüller von ästhetischen Lehren, die ihm selbst als gebieterisch vorschwebten. Darum verkündete er auch in den „Blättern für die Kunst“, in denen er seine Gemeinde und Jünger um sich scharte, seine künstlerischen Überzeugungen in feierlichen Tönen, wobei er die Anregungen, die er von den Dichtern lateinischer Zunge erhalten hatte, nicht nur offen zugab, sondern als nachahmenswert hinstellte.

Wie aus den programmatischen Auseinandersetzungen der ersten Folge der „Blätter für die Kunst“ (1892—98), hervorgeht, suchte man diesen Dichtern ihre plastische Gestaltungskraft, ihre sprachliche Musik, ihre rhythmischen Reize abzulauschen, um entweder „die Worte zu Quadern zu härten“ oder sie in wohlklingender Klangmelodik dahinfließen zu lassen. Bestimmung dieser neuen Poesie sollte es sein, gegen den Naturalismus Front zu machen und dem formlosen naturalistisch-impressionistischen Stammeln einen strengen reinen Kunststil entgegenzustellen. Wohl ist Georges Kunst noch Eindrucks-kunst, jedoch beherrscht durch einen starken Formwillen nach dem Programm: „Die Lyrik soll keine Geschichten erfinden, sondern Stimmungen wiedergeben; keine Unterhaltung, sondern Eindruck sein. Die Poesie soll nach der Verkettung der Dinge spüren und durch Rhythmus, Töne und Farben die intimsten, nur wenig begreiflichen Geheimnisse verraten, die den Alten fremd waren; soll die unendlich zarten Abschattungen des Geschehens bieten. Ein Ton, ein Strahl, in des Dichters Bewußtsein fallend, genügen, um unter der Schwelle ein vieldeutiges Spiel dunkler Gefühlsverknüpfungen in ihm auszulösen. Sie werden später beim eigentlichen Schaffen durch die sondernde Tätigkeit des Verstandes vervollständigt. Daher unterscheidet man die «sensation à l'état brut» und die spätere geläuterte dichterische Gestaltung, den *Stil*, „der die intimste Sprache der Seele ist.“ Also verstanden bedeutet Kunst nicht nur „Darstellung durch schöne Formen“, sondern „Deutung eines Ewigen“.¹

Unschwer kann jeder Kenner der Dinge aus diesem Programm Theorien und Schlagworte der französischen Symbolistenschule heraushören. Man übersetze nur *Stimmung*, *Eindruck* und *Abschattung* mit «sensation», «impression» und «nuan-

¹ *Blätter für die Kunst*, 1. Folge.

ce». Für *Verkettung* aber gebrauche man «correspondance» und rufe sich dazu Baudelaires tiefsinniges Sonett «Correspondances» ins Gedächtnis, das für sich allein schon ein Programm des Symbolismus bedeutet:

«La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois échapper de confuses paroles,
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répètent.»

Georges Aufgabe ist, wie bereits erläutert wurde, Selbstgestaltung, künstlerische Formung der intimsten Sprache seiner Seele. Er läßt dabei nur eine Formung, die seine, zu. Auch Baudelaire erfüllt im Grunde diese Aufgabe, nur etwas weniger bewußt und aus einer anderen Seelenhaltung heraus. Man könnte von einer triumphierenden und unterliegenden Seele reden. Beide begegnen sich auf den einsamsten Gipfelhöhen künstlerischen Ringens. Beide erlauschen und verstehen die stumme Sprache der Dinge und ziehen sie zur Symbolwerdung ihres Fühlens in ihre Dichtung hinein. Beide huldigen jenem strengen griechisch-lateinischen Schönheitsideal, das in Renans wundervollem „Gebet auf der Akropolis“ seinen unsterblichen Ausdruck gefunden hat, dem Baudelaires Sonett *La Beauté* ebenbürtig zur Seite steht. George aber bekennt: „Hellas, ewig unsre Liebe!“

Beider Poesie ist nicht unmittelbare Eingebung, sondern bewußtes Kunstwollen; sie haben beide «l'horreur des situations poétiques» und verschmähen alle Bilder und Symbole, die sich leicht aufdrängen. Langsam lassen sie neue, seltene Bilder heraufsteigen und geben sie in starker Konzentration so zwingend wieder, daß ihr tiefster Sinn ebenso langsam und eindrucksvoll in dem Nacherlebenden emporsteigt. Alles ist bei George wie bei Baudelaire reiner Klang; ein Wort wirkt wie ein rhythmisches Gebilde und ein Klanggebilde zugleich. Immerhin spüren wir einen wesentlichen Unterschied: Baudelaire, der Ältere, ist herber, kraftvoller und vor allem plastischer in seinen Bildern. Berichtet er doch in seinen Tagebüchern, daß plastische Darstellungen von Kindheit an „seine

einzige ursprüngliche Leidenschaft“ gewesen seien. Der jüngere George, empfindet weicher und meidet ängstlich alle schroffen Gegensätze und schrillen Dissonanzen, die aus Baudelaires gemarterter Seele so erschütternd heraustönen. Der Prophet und Seher strebt nach Harmonie und findet sie, wenn auch bisweilen nur im wehevollen Verzicht; die Schlußakkorde Baudelaires muten oft an wie ein verzweifelter Aufschrei verhaltener Qual, wie die Quintessenz aller durchlebten Bitternisse. Symbolisch gefaßt verleihen sie dem ganzen Gedicht oft erst den letzten, tiefsten Sinn, und wir überlesen es dann gern noch einmal und mit einem völlig neuen, wacheren Verstehen für die Grundstimmung, der es entsprang. Baudelaire zwingt uns sein Schicksal auf; wir müssen es tragen, wie eine schwere, niederdrückende Last, wie sie den Sklaven Michelangelos auferlegt wird. Leichter, unendlich leichter erscheint Stefan Georges bereits überwundenes Leid; es ruht gleichsam in reiner Tempelschöne auf säulentragenden Karyatiden; wir werden befreit, erhoben durch ihn, nicht qualvoll zu Boden gedrückt.

Diesen Unterschied glaube ich nun auch in einer stellenweise von Baudelaires Grundstimmungen abweichenden schwebenderen Form der Übertragung zu finden. Wo zudem noch sprachliche Eigentümlichkeiten des stets nach ungewöhnlichen Prägungen suchenden George hinzutreten, mutet die Übersetzung reichlich „georgisch“ an. Z. B. löst George gern eine epigrammatisch scharf zugespitzte Verszeile in Haupt- und Nebensatz auf und führt den letzteren in die folgende Zeile über. Dann steht alles nicht mehr so hart und unerbittlich wie im Urtext da, sondern wird formal und zugleich auch inhaltlich nachgiebiger. Ein paar Proben mögen diese mehr gefühlsmäßigen Eindrücke dem allgemeinen Urteil vorlegen.

Baudelaire singt an eine Frau:

«Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,
O vase de tristesse, o grande taciturne,
Et je t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis.»

George übersetzt:

„Wie ich im Dom der Nacht Gebete summe,
Gefäß der Traurigkeit, o große Stumme,
So flehe ich zu dir, ob du auch fliehst...“

Die feierliche Pracht des baudelaireschen Verses erleidet durch die breitere Auflösung des «à l'égal de» gewiß eine Einbuße. Besonders nachteilig fühlbar jedoch macht sich dieses

Auflösen in dem wundervollen Sonett *La Beauté*, vor allem in dem Vierzeiler:

«Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris,
J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes,
Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.

Zu deutsch:

„Ich bin die Sphinx, die keiner noch erfaßt,
Die Herz von Schnee und Schwanenkleid vereint,
Die jedes Rücken an den Linien haft:
Ich habe nie gelacht und nie geweint.“

Sehr zu bedauern ist, daß gerade hier der feierliche Programmsatz «Je hais le mouvement qui déplace les lignes» zum Nebensatz wurde, so daß er nicht mehr so gebieterisch fordernd, ja unerbittlich dasteht wie im Original.

Man könnte mir einwenden, daß es schlechthin unmöglich ist, Prägungen von so unfehlbarer Sicherheit wie die soeben zitierten in ein ganz entgegengesetztes sprachliches Idiom umzuschmelzen, zumal wo es sich um die Sonettform handelt, bei der der Romane ohne weiteres im Vorteil ist. Selbstverständlich müssen jedem Übersetzer Baudelaires — wie wir auch später sehen werden, viel mildernde Umstände zugebilligt werden. In bezug auf die Sonettform ist der Einwand jedoch nicht stichhaltig. Einmal ist die Sonettform Baudelaires sehr frei; anderseits hat gerade George diese Form mit Meisterschaft gehandhabt.

Für den, der mit Georges Dichtungen näher vertraut ist, dürften wohl Verse wie die folgenden eine ausgesprochen georgese Klangfarbe besitzen:

„Hoch oberhalb der Weiher und der Aehren,
Der Wälder und der Berge und der See,
Jenseits der Wolken und dem ew'gen Schnee,
Jenseits der Grenzen der gestirnten Sphären:
Dort regst du dich in Freiheit, meine Brust...“

Es ist der Anfang der «Élévation», die im Original lautet:

«Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,
Des montagnes, des bois, des nuages et des mers,
Par delà le soleil, par delà les éthers,
Par delà les confins des sphères étoilées:
Mon esprit, tu te meus avec agilité...»

Man braucht durchaus nicht mit einem besonders feinen Ohr für Rhythmus begabt zu sein, um aus der französischen und der deutschen Fassung zwei ganz verschiedene rhythmische Gebilde herauszuhören. „Hoch oberhalb der Weiher und der Ähren“ besitzt den breiten, feierlichen, leidenschaftslosen Rhythmus georgescher Art; «au-dessus des bois, au-dessus des vallées, etc.» erscheint dagegen viel bewegter und entschieden temperamentvoller.

Georgese Töne meine ich auch in der Übertragung von «De profundis clamavi» zu vernehmen:

«J'implore ta pitié, Toi, l'unique que j'aime
Du fond du gouffre obscur où mon cœur est tombé.
C'est un univers morne à l'horizon plombé,
Où nagent dans la nuit l'horreur et le blasphème.

Un soleil sans chaleur plane au-dessus six mois,
Et les six autres la nuit couvre la terre.
C'est un pays plus nu que la terre polaire:
Ni bêtes, ni ruisseau, ni verdure, ni bois.»

Im Rhythmus ist nun die Übertragung dem Original verwandt; dennoch spüren wir darin so manches, was typisch für George ist:

„Zu dir, du einzig Teure dringt mein Schrei
Aus tiefer Schlucht, darin mein Herz gefallen.
Dort ist die Gegend tot, die Luft wie Blei,
Und in dem Finstern Fluch und Schrecken wallen.

Sechs Monde steht die Sonne ohne Warm,
In sechsen lagert Dunkel auf der Erde.
Sogar nicht das Polarland ist so arm,
Nicht einmal Bach noch Baum, noch Feld und Erde.“

Besonders sei auf die letzten Zeilen und auf die Wendung „ohne Warm“ aufmerksam gemacht. Eine reiche Blütenlese verwandter ungewöhnlicher Bildungen könnte aus Georges eignen Dichtungen zusammengestellt werden. In den vorliegenden Übertragungen fallen unter anderen noch auf: „O armer Freund von zaubrischen Gezellen“ («ô le pauvre amoureux de pays chimériques»); „des Henkers Lachen und des Opfers Ächen“ («le bourreau qui jout et le martyre qui sanglote»); „die Menschheit schwatzend, ihren Geist bejuchzend“ («l'Humanité bavarde, ivre de son génie»). Wenn George in «La mort des pauvres» von der „weitberühmten Gästehalle“ oder von „des

Schlafes Bringer“ singt, löst er die genaueren Bezeichnungen Baudelaires: «l'auberge fameuse, inscrite sur le livre», und «l'ange qui tient dans ses doigts magnifiques le soleil» in solche von allgemeinerer Bedeutung auf.

Manch andere knappe Prägung hat George dagegen meisterlich wiedergegeben, z. B.:

«Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales»,
„Ihr Wälder macht wie große Kirchen bange“.

Zunächst erscheint auch der Vers:

„Mir dünkt, ich hätte vor mir tausend Jahr“ für «J'ai plus de souvenirs comme si j'avais mille ans» durchaus einwandfrei in seiner knappen Wiedergabe des Originals. Beim näheren Zusehen ergeben sich jedoch zwei ganz verschiedene Inhalte. Es lagen hier unübersteigliche sprachliche Schwierigkeiten vor, die allerdings leider eine starke Vergewaltigung des Textes hervorgerufen haben. Gerade an diesem Beispiel ist zu er-messen, welch ungeheure Hemmungen sich dem Übersetzer entgegenstellen, die selbst ein „Lateiner“ wie George bisweilen nicht zu überwinden weiß. Trotzdem müssen wir seine meisterliche Beherrschung des sprachlichen Materials rückhaltlos bewundern. Die Freiheit, mit der er damit schaltet, ermöglicht es ihm vor allem auch, die schwierigsten und abwechslungsreichsten Formen des Originals mit überraschender Treue nachzubilden. Es gelingt ihm des öfteren, alle verstechnischen Besonderheiten der französischen Dichtung nachzuschaffen, unter anderem einige Enjambements.

Auch pflegt George zumeist den Auftakt von Vordersätzen im ersten Vierzeiler der Sonette zu wahren, denen im zweiten Vierzeiler Baudelaires der Nachsatz folgt. Das früher aus der «Élévation» zitierte: „Hoch oberhalb der Weiher und der Ähren“ ist bereits ein interessantes Beispiel dafür; ein weiteres finden wir in «Les Ténèbres».

«Dans le caveau d'insondable tristesse
Où le destin m'a déjà relégué,
Où jamais n'entre un rayon rose et gai,
Où seul avec la nuit, maussade hostesse,
Je suis un peintre, qu'un Dieu moqueur
Condamne à peindre, hélas! sur les ténèbres»

„In Kellern unerforschter Bitterkeit,
Wohin mich widrige Geschicke stießen,

Wo niemals rosig schöne Strahlen fließen,
Nur in der Nacht verdrießlichem Geleit,
Bin ich ein Maler, den ein Gott im Scherz
Zu malen aufgetragen, ach! im Düstern“.

Äußerlich betrachtet erscheint diese Übertragung wunderbar getreu; sogar das „ach!“ steht mit einem Ausrufungszeichen an genau derselben Stelle wie das französische «hélas!». Aber wie ungleich schwächer ist gerade diese letzte Zeile als das Original. Wiederum die schon mehrfach beobachtete Umwandlung des Präziseren ins Allgemeinere, aber auch hier zum Nachteil des weit herberen Baudelaireschen Tones.

Es gibt Verse Baudelaires, deren Stimmungsgehalt und Ausdrucksweise mit Georges tiefstem Wesen übereinstimmen und hier geht der Dichter restlos in seinem Übersetzer auf. Ich denke dabei an den herrlichen Sang vom Leid und Triumph einer Dichterseele, eines im Alltagsleben Enterbten und stelle eine der schönsten Stellen aus der «Bénédiction» nebeneinander:

«Pourtant, sous la tutelle invisible d'un ange
L'enfant déshérité s'enivre de soleil,
Et dans tout ce qu'il boit et dans tout ce qu'il mange,
Retrouve l'ambrosie et le nectar vermeil.

Il joue avec le vent, cause avec le nuage
Et s'enivre en chantant du chemin de la croix,
Et l'Esprit qui le suit dans son pèlerinage
Pleure, de le voir gai comme un oiseau des bois».

„Doch unter eines Engels sicherem Schutze
Haucht der Enterbte froh im Sonnenschein,
Und was er ißt und trinkt wird ihm zumutze
Wie Götterbrot und roter Götterwein.

Er spielt mit Winden, spricht mit Wolkenzügen,
Berauscht sich an der Kreuzweg-Lieder-Laut.
Der Geist, sein Führer auf den Pilgerzügen,
Weint, da er ihn so froh und heiter schaut.“

Am Schluß der «Bénédiction» kann dagegen eine volle Verschmelzung von Original und Übertragung nicht festgestellt werden. Georges Wendungen erscheinen darin wiederum teils allgemeiner, teils gesuchter als die Baudelaires.

«Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance
Comme un divin remède à nos impuretés

Et comme la meilleure et la plus pure essence
Qui prépare les forts aux saintes voluptés.

„Preis dir o Gott, der uns zum Drangsal leitet,
Uns, die wir unrein sind zum Heilungsfluß,
Zum klaren Filter, der uns vorbereitet,
Die Starken auf den heiligen Genuß.“

Viel wertvolles Material zu Vergleichen bieten die wunderbaren, rhythmisch und melodisch einzig dastehenden Strophen der «Harmonie du soir».

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
Valse mélancolique et langoureux vertige!

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir.
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige;
Valse mélancolique et langoureux vertige!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,
Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir.
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir;
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
Du passé lumineux recueille tout vestige!
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige . . .
Ton souvenir en moi luit comme un ostensor.

„Die Stunde erscheint, wo auf ihren Stengeln sich biegen,
Die Blumen, die Schalen, auf denen ein Weihrauch verpufft.
Im Abendwind drehen sich Klang und Duft:
Schwermütiger Walzer und schmerzliches Sich-Wiegen.

Die Blumen sind Schalen, auf denen ein Weihrauch verpufft.
Die Geige erbebt wie ein Herz, das die Leiden besiegen.
Schwermütiger Walzer und schmerzliches Sich-Wiegen.
Der Himmel ist traurig und schön wie eine Gruft.

Die Geige erbebt wie ein Herz, das die Leiden besiegen,
Ein zartes Herz das erschrickt vor der gähnenden Kluft.
Der Himmel ist traurig und schön wie eine Gruft.
Die Sonne ist in ihr blutiges Bad gestiegen.

Ein zartes Herz, das erschrickt vor der gähnenden Kluft.
Es will in die leuchtende Zeit der Vergangenheit fliegen.
Die Sonne ist in ihr blutiges Bad gestiegen . . .
Dein Andenken blinkt wie ein Feuer durch finstere Luft.“

In dieser Übertragung lebt viel von dem rhythmischen Reiz des Originals, in dem Baudelaire die süß melodischen Tanzrhythmen eines Fernand Gregh, eines Verlaine vorweggenommen hat¹.

Der deutsche Dichter sah sich jedoch einer schlechthin unlösbaren Aufgabe gegenüber: etwas von der feierlichen katholischen Kirchenstimmung wiederzugeben, die durch die so suggestiven Reimworte: *encensoir*, *reposoir* und *ostensor* ausgedrückt wird. Neben dieser Stimmung verblasen die Verse Georges, woraus wir ihm jedoch diesmal keinen Vorwurf machen dürfen. Hier handelt es sich um Schwierigkeiten, die wohl kein deutscher Dichter überwinden kann.

Wieviel George immerhin zu leisten vermag, geht schon aus der prächtigen rhythmischen Nachdichtung des Originals hervor. Ein volles Lob aber gebührt seiner Übertragung des «Balcon». Sie ist in formaler Hinsicht ein Meisterstück und erschließt voll und ganz die Inhaltswerte Baudelaires. Als Probe eine der gelungensten Strophen:

«Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis,
Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes,
Comme montent au ciel les soleils rajeunis
Après s'être lavés au fond des mers profondes?
O serments! ô parfums, ô baisers infinis!»

„Ihr Schwüre, Düfte, Küsse ohne Zahl,
Erstehet ihr auf aus unerspähnten Schlünden,
Wie junge Sonnen, die zum Wolkensaal
Sich heben nach dem Bad in Meeresgründen?
O Schwüre, Düfte, Küsse ohne Zahl!“

Zu den rein plastischen Versen Baudelaires, die wie in Marmor gemeißelt vor uns aufsteigen, gehört der «Don Juan aux Enfers»:

«Tout droit dans son armure, comme un grand homme de pierre,
Il tenait à la barre et coupait le flot noir,
Mais le calme héros, couché sur sa rapière
Regardait le sillage et ne daignait rien voir».

Hier erreicht George die Anschaulichkeit des Originals vollkommen:

„Ein Mann von Stein in voller Rüstung lenkte
Das Steuer und durchschneidet die schwarze Flut.

¹ Vergleiche: Gregh, «Menuet» und Verlaine, «Chanson d'Automne».

Der stille Held jedoch aufs Schwert sich senkte,
Er hat dies alles nicht zu sehn geruht.“

Von unvergleichlicher plastisch-malerischer Schönheit ist
ferner «La vie antérieure»:

«J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
Que les soleils marins teignaient de mille feux,
Et que leurs grands piliers, droits et majestueux
Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques».

„Ich wohnte lang in weiten Säulengängen,
Die in der Meeressonnen Feuerbad
Des Abends sich erheben stolz und grad
Und wie basaltne Grotten überhängen.“

Dieses Sonett gehört zu den allertreusten sinn- wie wesens-
gleichen Übersetzungen, die bei George zu finden sind, immer-
hin stoßen wir gerade hier auf Veränderungen des Rhythmus,
in deren Folge das deutsche Sonett weicher und unplastischer
wirkt.

Recht glücklich trifft George oft den Charakter jener echt
baudelaïreschen Verse, in denen alle Sinnesempfindungen zur
Genußfähigkeit aufgerufen werden, und er sich an wunderbaren
Farbeneindrücken, an seltenen Wohlgerüchen und allen durch
sie hervorgerufenen Ideenassoziationen berauscht:

«Avec ses vêtements ondoyants et naérés,
Même quand elle marche, on croirait qu'elle danse
Comme ces longs serpents que les jongleurs sacrés
Au bout de leurs bâtons agitent en cadence».

„In ihren Kleidern, die mit Schillern flattern,
Erscheint es, daß sie tanzt auch, wenn sie geht,
Wie eines heiligen Gauklers lange Nattern,
Die er auf seinem Stab im Takte dreht.“

Üppigste malende Pracht spricht aus der gleichfalls trefflich
übertragenen «Chevelure», einer im oben ausgeführten Sinne
typischen Schöpfung des Dichters der «Fleurs du mal». Hier
nur eine kurze Probe:

«Cheveux blonds, pavillon de ténèbres tendues,
Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond.
Sur les bords duvetés de vos mèches tordues
Je m'enivre ardemment des senteurs confondues
De l'huile du coco, du musc et du goudron».

„Ihr blauen Haare, Zelt von ausgespannten Schatten,
Ihr malt den Azurhimmel rund und schrankenleer.
Auf der gewundenen Strähnen daunenweichen Matten
Berauscht ich mich an Wohlgerüchen, die sich gatten,
Am Oel des Kokosbaums, am Bisam und am Teer.“

Liebevoll ist George solchen Eigenzügen des Dichters nach-
gegangen und hat sie uns nahezu restlos übermittelt. Doch
mit ihnen ist das Wesentliche dieser neue Wege weisenden
Dichtkunst, der sogenannte «baudelaïrisme», bei weitem noch
nicht erschöpft. Zu ihm gehören ferner ein für die damalige
Zeit unerhört kühner Naturalismus, grelle Dissonanzen, perverse
und groteske oder makabre Züge, die um so aufwühlender
wirken, je schroffer sie in einem an sich erhabenen Gedanken-
flug einbezogen werden. Wie hat sich nun Stefan George mit
dem eigentlichen Wesen des «baudelaïrisme» abgefunden?

Um es gleich vorweg zu nehmen: das allgemein bekannte,
ja berühmte Beispiel hierfür «La Charogne», hat er überhaupt
nicht übersetzt und sicherlich wohl daran getan. Ebenso scheidet
er kleinere Gedichte von verwandter Färbung aus. Wo es je-
doch Baudelaire darauf ankommt, durch einzelne naturalistisch-
realistische Bilder oder auch nur Worte besonders eigenartige
künstlerische und stimmungweckende Wirkungen zu erzielen,
hat George sein Möglichstes getan, uns diese Eigenart des
Originals wesensgetreu zu vermitteln. Das ist ihm allerdings
nur teilweise gelungen und konnte auch nur teilweise gelingen,
denn die bereits früher betonten unüberwindlichen sprachlichen
Hindernisse stellten sich gerade hier in einem besonders hohen
Grade ein. Einzelne Beispiele sollen diese Schwierigkeiten vor
Augen führen.

Zunächst das Gedicht «L'Albatros»: der stolze Meeresvogel,
Symbol des Dichters selbst, gerät als Gefangener auf ein Schiff,
wo er zur grotesken Spottgestalt wird, denn

«Exilé sur le sol au milieu des huées
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher»

„Doch hindern drunten zwischen frechem Volke
Die riesenhaften Flügel ihn am Gang.“

Ein Matrose «l'agace avec sa brûle-gueule». Dieser Volks-
ausdruck für die kurze Seemannspfeife soll so recht das
Niederziehende, Gemeine der Umgebung veranschaulichen, in
die der freie Vogel der Lüfte geraten ist. Wenn George nun

für «brûle-gueule» *Tabakspfeife* setzt, so schwächt er das Original entschieden ab. Welches der «brûle gueule» verwandte Wort aber wäre zugleich den Forderungen nach korrekten Sonettreimen entgegengekommen!

Unüberwindliche Schwierigkeiten bietet ferner das erste der für Baudelairesche Stimmungen so charakteristischen «Spleen»gedichte, ein Sonett, in dem die ganze Trostlosigkeit nebliger Novembertage in grauen Vorstädten geschildert wird:

«Pluviöse, irrité contre la vie entière,
De son urne, à grands flots, verse un froid ténébreux
Aux pâles habitants du voisin cimetière
Et la *mortalité* sur les faubourgs brumeux».

Man beachte hier *mortalité*, einen Terminus der Statistik, der völlig absichtlich gewählt wurde, um die Armseligkeit des Menschendaseins in jener Atmosphäre bitterer zu kennzeichnen.

Wenn nun George übersetzt:

„Der Regenmond scheint alle Welt zu hassen;
Aus seiner Urne gießt er kalten Graus
Auf eines nahen Kirchhofs bleiche Gassen
Und *Sterben* auf die nasse Vorstadt aus,“

so müssen wir seine Leistung bewundern, die die Grundstimmung des Ganzen sprechend wiedergibt, und doch kann das Wort «*mortalité*» nicht in seiner vollen suggestiven Macht durch „*Sterben*“ erreicht werden. Am Schluß des Gedichtes wurde die Aufgabe noch schwerer: Baudelaire spricht da von einem Kartenspiel, das durch die Finger einer alten wassersüchtigen Frau gegangen ist:

«Cependant qu'en un jeu plein de sales parfums,
Héritage fatal d'une vieille hydropique,
Le beau valet de cœur et la dame de pique
Causent sinistrement de leurs amours défunts».

Das ist ebenso suggestiv wie widerlich. Man denkt an die Leiden und die tödliche Langeweile der Alten, die als einzige Zerstreuung nur ihre schmierigen Karten besaß. Die Stärke dieses Eindrucks wird durch die Übersetzung wesentlich abgeschwächt:

„Und im Gemisch von schmutzigen Parfümen,
Die Überbleibsel einer Krankenstube —
Pikdame und der schöne Karobube
Sich toter Lebenstage düster rühmen.“

Wollte man das Original solcher Dichtungen, in denen Baudelaire die Wirkung eines einzigen Wortes bis ins kleinste ausrechnet, mit voller Treue wiedergeben, so müßten Worte gefunden werden, deren Bedeutung sich mit dem von Baudelaire gewählten völlig deckt, und die zugleich in bezug auf Reim und Rhythmus wie das Originalwort verwendet werden können. Hier muß bei einem von dem unseren so völlig verschiedenem Idiom nur der Zufall zu Hilfe kommen, wenn das Übersetzen völlig glücken soll. Daß dies der Fall sein kann, zeigt die erste Terzine des eben angeführten Sonetts:

«Le *bourdon* se lamente, et la bûche enfumée
Accompagne en fausset la pendule enrhumée».

„Der *Bronnbaß* klagt mit den verkohlten Scheiten,
Die fistelnd die verschnupfte Uhr begleiten“.

Diese beiden Teile bieten eine Meisterleistung Georgeschers Übersetzungskunst.

Zu den besten Übersetzungen Georges gehören noch die Großstadtbilder Baudelaires, die anzuführen hier der Raum fehlt. Die Mischung von Naturalismus und reiner lyrischer Schönheit tritt hierbei besonders charakteristisch hervor, und auch hier deutet uns George restlos alle bizarren Eigenarten des Originals. Als Probe nur noch eine Strophe aus den «*Petites vieilles*», darin ein aussergewöhnliches Dichterauge die vom Herkömmlichen so abweichende Poesie des Absterbenden, zu erfassen weiß:

«Avez-vous remarqué que maints cercueils de vieilles
Sont presque aussi petits que celui d'un enfant?
La mort savante met dans ces bières pareilles
Un symbole d'un goût bizarre et captivant».

„Habt ihr bemerkt: manche Särge der Alten waren
Wie die eines Kindes — beinahe ebenso klein?
Der weise Tod legt in diese Gleichheit der Bahren
Ein Sinnbild von seltsam ergreifender Laune hinein.“

Alles ist treffend treu in dieser Wiedergabe; es fehlt nicht einmal der gewollt realistische Eingang: «*Avez vous remarqué?*» Schwierigkeiten höherer Art, aber ebenso unlösbar, wie die naturalistischer Färbung, enthält das wunderbare Sonett «*La mort des amants*». Ein auf so feierliche Töne gestimmtes, so bis ins kleinste abgerundetes Meisterwerk, in dem fast jedes

Wort aus seiner Realität hinaus in mystische Tiefen führt, kann seiner vollen Symbolik nach unmöglich restlos in einer Verdeutschung aufgehen.

La Mort des Amants.

«Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,
Des divans profonds comme des tombeaux,
Et d'étranges fleurs sur des étagères,
Éclores pour nous sous des cieus plus beaux.
Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,
Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux,
Qui réfléchiront leurs doubles lumières
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.
Un soir fait de rose et de bleu mystique,
Nous échangerons un éclair unique,
Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux;
Et plus tard un Ange, entr'ouvrant les portes,
Viendra ranimer, fidèle et joyeux,
Les miroirs ternis et les flammes mortes.»

„Wir haben Betten voller leichter Däfte,
Wir haben Polster, die wie Gräber tief,
Und seltn Blumen ragen in die Lüfte,
Die schönes Land für uns ins Dasein rief.

Die letzte Glut verbrennt auf gutes Glück
In unsrer Herzen beiden Flammentiegeln.
Ihr zwiefach Leuchten aber strahlt zurück
In unsern Geistern, diesen Zwillingspiegeln.

Ein Abend kommt mit blau und rosa Blinken,
Da flackert es noch einmal lichterloh:
Ein langer Seufzer und ein Scheidewinken.

Hernach erscheint ein Engel auf der Schwelle,
Um wieder zu beleben, treu und froh
Die trüben Spiegel und die tote Helle“.

Auch diese Übertragung erscheint überraschend getreu zu sein und mit zu den besten zu gehören. Doch sei darauf aufmerksam gemacht, daß im Original, ein Zukunftstraum entworfen wird:

«Nous aurons des lits . . . Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux qui réfléchiront leur doubles lumières . . .» Bei

George ist bis zur ersten Terzine alles Gegenwart; dann erst lenkt er in eine Art von Zukunftsvision ein: „Ein Abend kommt mit blau und rosa Blinken.“ Wieviel dabei von dem innersten Wesen dieses wunderbaren Sonetts verloren geht, das seiner Grundstimmung nach von Anfang an eine mystische Verheißung bedeutet, dürfte jedem auffallen, der beide Fassungen miteinander vergleicht.

George hat unendlich viel getan, um uns Baudelaire zu erschließen; ein Blick auf andere Übersetzungen zeigt den großen künstlerischen Abstand seiner Leistung von der minder berufener Vermittler. Hat er nun, fragen wir zum Schluß, die oberste Forderung, die wir an einen Übersetzer stellen müssen, erfüllt, und sich ganz aufgegeben, um den fremden Dichter in seiner vollen Eigenart wieder erstehen zu lassen? Die Frage kann nur mit Vorbehalt bejaht werden; doch wo George fehlte, geschah es nicht aus künstlerischer Unzulänglichkeit, (von den unüberwindlichen Schwierigkeiten darf dabei nicht die Rede sein), sondern infolge seiner zu stark ausgeprägten persönlichen Eigenart, die sich wohl einzufühlen wußte, jedoch das fremde Element dann in sich aufzog, statt von ihm aufgesogen zu werden. Darum verliert der vornehme, vollendete Stilkünstler George den Übersetzungen bisweilen manches von seinem eignen Stil, so daß wir die «Fleurs du mal» dann nicht mehr rein als das Werk ihres Schöpfers, sondern in typisch georgischer Umprägung genießen. Das ist sehr interessant: wir beobachten das Ringen einer starken dichterischen Individualität mit einer ebenso starken, in der sie trotz alles guten Willens nicht völlig aufgehen kann.

Freiwillig nimmt George das viel herbere Dichterschicksal Baudelaire auf sich, auch da, wo es als niederdrückende Last erscheint, aber er bringt es uns nicht mehr in seiner vollen Schwere und Bitterkeit entgegen, sondern leichter, schwebender geworden. Die gebückten Sklaven, deren gesammelte Leidenswucht uns erschüttert, werden zu harmonischen Frauengestalten, die nun das Kunstwerk Baudelaire in reiner Tempelschöne auf licht und frei erhobenen Häuptern tragen.

Dresden.

ANNA BRUNNEMANN.